

Title	カントの天才論 : カント哲学研究 II
Author(s)	細谷, 昌志
Citation	大阪外国語大学学報. 43 p.17-p.33
Issue Date	1979-02-19
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80726
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

カントの天才論

カント哲学研究 II

細 谷 昌 志

KANTS ABHANDLUNG ÜBER GENIE

Studien zur Philosophie KANTS II

Masashi Hosoya

1. Denken, Tun, Bilden
2. Wissenschaft, Handwerk, Kunst
3. Die Natur im Subjekt
4. Kunstwerk
5. Naturschönheit und Kunstschönheit

一 思惟、行為、制作

アリストテレスによれば、理性的存在者としての人間のなす事柄には、見ること、^{フューリング}行うこと、^{フラクセス}作ることの三つが根源的に考えられる。カントは『純粋理性批判』において、理性のあらゆる関心を「何を知ることができるか」「何をなすべきか」「何を望むことが許されるか」の三つに総括した。⁽¹⁾それぞれは理論哲学、実践哲学そして宗教の領域を形成する。カントは哲学の区分を論ずるにあたって、一般に実践的なものとみなされているもののうちで、「技術的－実践的なもの」（熟練の規則や伶俐な指定）と「道徳的－実践的なもの」とを厳に区別するよう注意を喚起している。⁽²⁾前者は理論哲学に、後者は実践哲学に属する。ここでは、アリストテレスの「作る」という人間の知能は哲学の独自の分野を占めることもなく、また、ものを作ることに對して理性が独自の関心を示すということも認められていない。しかしながらカントが『判断力批判』で天才について論じる時、ものを作るということの意味を哲学しているのである。カントの天才論は彼の芸術論であるが、それはまず「技能一般について」*Von der Kunst überhaupt*の考察から始まる。このことは、さしあたって芸術の問題を技術、技能の問題としてとらえるギリシアの視点のもとにカントが立っていることを示すものである。したがってカントの天才論を考察するに先立って、ギリシアにおける「作ること」の一般的な意味を明確にしておかねばならない。

一体、ものを作るとはどういうことであろうか。プラトンは『国家』第十巻において三種の寝椅子（つまり寝椅子のアイデア、大工の作った寝椅子および寝椅子の絵）の例を挙げて、存在論的な観点（アイデアの宿り）から、それぞれの制作者（神、大工、画家）の序列づけをしている。神は真にあるところの寝椅子の真の作り手である。大工は或る特定の寝椅子（アイデアの写像）を作る者である。画家は、大工の作った寝椅子の模写（写像の写像）にたずさわるところの単に「真似る者」（描写家）であり、したがって真実（アイデア）から遠ざかること第三番目のものである。物を真似る人は、あるもの（実在、本質）については何も知らず、ただ見えるもの（仮象）に関わるだけであり、そのような「見かけの姿」（絵）に接して喜ぶのもまた無知な者だけである。

ものを作るとは真似ることではない、物を模写して描写する術には、手仕事職人の技術に対して何か欠けている、それは「使う」ということへの配慮である、とプラトンは考える。たとえば、画家は手綱や馬銜を描く。それを実際に作るのは皮職人や鍛冶家である。しかし手綱や馬銜がどういうものでなければならぬかを画家も職人も知らない。そのことの知識（対象認識）をもっているのは、それを使うすべを心得ている人すなわち馬に乗る人である。「道具にせよ、動物にせよ、行為にせよ、それぞれのものの善さ美しさや正しさは、それぞれがそのために作られたり生じたりしているところの、ほかならぬ使用ということに関わっている。」⁽³⁾ 職人はものを作るにあたって使う人の意思に従う限り、そのもののあるべき姿、そのものの果すべき機能を自己の仕事（作品）のうちに満しうるのである。しかしながら「使う」が「作る」に対して論理的に先立つことによって、ものを作るということは、職人の手仕事の域を越えないこととなる。プラトンにとって、作るとはアイデアの写像化の技術として第二番目に位置しているが、それは道具存在一般の製作に他ならない。そして「作る」は「使う」を介して広く「知る」ことの内に包摂される。つまり知が作るという行為を主導せねばならないのである。これは、技術的・実践的命題は理論哲学の「系」であるとするカントの見解と同じものである。

ところで、カントが技術的・実践的なものを道徳的・実践的なものと峻別した根拠は何であろうか。それは、前者がもっぱら可能的対象に関する知識に従って、ちょうど幾何学の作図をするように、かかる対象を実在化するためだけに必要な作業をするのに対して、後者は一切の対象を顧慮することなく表象そのもの（行為の形式）の普遍的樹立をそのつどめざすことに存している。つまり実践に際して、前者では機械的に（自動的に）意志がはたらくにすぎないが、後者では立法的に（自律的に）はたらくのである。このようにカントは主体のはたらきの上から両者を区別した。もっとも、技術的・実践的命題も可能的対象を表象する次元では悟性の立法機能がはたらく。したがって、それは原理的に理論哲学に所属するわけである。

アリストテレスが作ることを行うことから区別した根拠は、カントとは異った観点からなされている。アリストテレスによれば、「そのものの生成の始まり（原理）がこれを作りだすひとのうちにあって、当の作りだされたもののうちに存在しない」⁽⁴⁾ そのようなものをどの様にして作りだすことができるかを考究するのが技術（分別の働きを伴う制作の性能）である、と。アリストテ

レスは、ここで、作るということを同時に作られた対象（作品）の側面から見て、そこに行為と異なる制作の独自性を指摘している。ただし、彼がそのような主張する真の意図は、制作においてはそれ自ら一個の学的認識たりえないことを指摘するためにすぎない。というのは、かかる対象は自らの生成の原理を自らの外にもつ故に、「他でもありうる」という偶然性にゆだねられて「そうであるより以外ではありえない」という必然性をもちあわせていないからである。したがってアリストテレスは、作ることと行うことの違いを単に指摘するにとどまって、作ることそのものへの哲学的反省をそれ以上深めているわけではない。

ハイデッガーが芸術の本質を「存在するものの真理が作品の中に居を構えること」**das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seiendes₍₅₎**と定義する時、アリストテレス的思惟（存在論）の一つの徹底を見ることができる。ハイデッガーによれば、真理を定立する**Setzen**のは作る人間の側ではなく存在の側にある。したがってハイデッガーにとって作るとは何よりもまず「住まうこと」**wohnen**でなければならない。住まうとは故郷をもつことであり、存在の最も近くに存することである。あるいは存在の光のもとにたつことである。住まうこと **wohnen**、耕すこと **bauen**、思惟すること **denken** の構造こそ、作ることの真の意味である。

ヘーゲルは作るということを、物を形成することによって物の内に自己を刻印するはたらきと解している。『精神現象学』においてヘーゲルは、まず、労働 **Arbeit** のうちにこの意味を見いだす（主一物一奴の弁証法）。主は奴を支配し物を享受する（食い尽し否定し去る）ことによって純粋な（抽象的な）自己同一を保つにすぎないが、奴は「隷属」と「恐怖」のもとで否定なしに自己自身のうちに押しもどされながらも、自己の労働を通して自己の外へ出て物という「恒常のエレメント」の中に自己自身を「直観する」₍₆₎。奴は、物を形成することにおいて対自的なあり方を自己固有のものとして自覚しかくして即且対自的な意識となる。「欲望」は物の全き否定であるが、「労働」は物を形成する。労働は「形成」**Bilden** であるとヘーゲルが言う時、それは、あれやこれやの物を単に作り出すこと（アリストテレス的にいえば、所与の質料に特殊な形相を単に与えること）なのではなく、即自存在（物）のなかに対自存在（自己）を実現すること、換言すれば、即自存在の恒常的存続を自分の対自存在に与えることの謂である。ここには、制作にとまなう不透明な物性 **Dingheit**（質料）というアリストテレス的な残滓は消えて、存在と意識、物と自己の統一が実現している。ヘーゲルは、作るということのうちでアリストテレスのいう対象の側面とカントのいう主体のはたらきの側面とを総合させているわけである。

さて、物を形成することによって自らの仕事のうちに見いだすものは自己自身なのだ、というヘーゲルの教説が完全に展開されるのは、「即且対自的に実在することを自覚している個体」₍₇₎（芸術的天才）においてである。なるほど奴は労働において即且対自的に存在する意識に達する。しかし主に対する「奉仕」と生への根源的な「恐怖」の二契機がなければ、奴は限定された物の中に埋没せしめられたままにとどまり、けっして自己意識という形式を物の中に刻印することはできない。そこにはいまだ自己の面前に「他なるもの」をもっている。この不透明な他在が「世

界」**Welt** となる時、奴の労働にかわって天才の仕事（作品）**Werk** が現われる。世界とは、個体（天才）がそこにおいて自己を表現する純粋なエレメントであるが、それははもともと、物の内に自己を浸透させ物を自己の自己実現とする「理性」によって成立してきたものである。つまり荒地（自然）が開墾されて耕地（文化）となったのが世界である。個体はかかる世界の只中に存在し、それを自己の世界となし、ただ自己を表現することしか欲しない。作品は個体の自己表現であり、したがってそこに見いだされるものは自己自身以外の何ものでもない。

ここで個体を作ることへと駆りたてるものは、奉仕や恐怖ではなく、純粋な自己表出と自己限定という行為である。一般に人間の行為を抜きにして制作ということは成立しえないが、「行為する」とは、ヘーゲルによれば自己を限定することである。自己を限定することなしには行為は成り立たない。自己限定をなしえない者は、「判断はするが行為しない」とか「行為するかわりに語り、現実に実現するかわりに信じるだけ」とかのあり方（徳の意識）をする。ものを作るという行為は、それであるところの自己が現実に作り出されたもの（作品）の中に表出されるという形で、他ならぬ自己自身を限定する。そのような自己限定（自己客観化）によって、はじめて自己の何たるかも知りうることとなる。行為を通じて現実にもたらされないうちは、自己がそれであるところのもの（自己の本質）を知りえない。だからヘーゲルは、「作品とは、意識が自らに与える実在であり、個体が自体的に **an sich** 存在するものを自覚することとなる当のものである」と言う。ところで、自己の外にあって自立的に存在する他者（物）をまさに自己自身として直観するという意識の形態は、ヘーゲルによれば、思惟すること（概念把握すること）に他ならない。思惟するとは、「意識にたいしてしている対象的本質が、同時にこの意識の対自存在 **Fürsichsein** の意味をもつような仕方でのこの対象的本質に対して態度をとること」⁽⁹⁾ である。だからヘーゲルにとって作るとは勝義に思惟することである。

二 学，手工，芸術

カントによれば、芸術は天才の技能 **Kunst des Genies** の所産としてのみ可能となる。技能は機械的な技術（前述の技術的・実践的なもの）と異って、「自由による産出、すなわち行為の根底に理性が存するところの意志による産出」である故に、それが自然作用 **Naturwirkung** から区別されるのはもちろんであるが、同時にそれは学 **Wissenschaft** でも手工 **Handwerk** でもなく、まさしく天才の技能でなければならない。それが「学」でないのは、天才の技能は学ぶことも真似ることもできないからであり、「手工」でないのは、天才の技能が自由な戯れであって報酬のために労働として強制的に課せられるものではないからである。カントはここで、技能 **Kunst** を技術 **Technik** から区別することによって、理論哲学にも実践哲学にも包摂されない芸術特有の領域を確保すると共に、天才の技能を「模倣」や「労働」から解放することによって、先に示したプラトンおよびヘーゲルの見解を斥けていることになる。つまり、プラトンは『国家』において芸術をミー

メーシス（物を模倣して描写する術）にすぎないとしているし、ヘーゲルは『精神現象学』において、意識がそれを通して即且対自的に実在することを自覚する契機として、労働と芸術家の仕事を根源的に同義のものとみなしているからである。

天才の技能は、知識や鍛練を基礎とするところの学や手工から区別される自由な産出行為であり、この技能によってのみ芸術は可能となる。換言すれば、芸術を支える天才の技能は学および手工から種的に区別される。これがカントの見解である。カントがこのように考える根拠は、「学び得るもの」と「学び得ないもの」との種的な差異を考量するからである。

プラトンは『メノン』において、徳というものは「教えられるもの」か、「訓練によって身につけられるもの」かそれとも「生まれつきの素質」であるかと問い、結局それらのいずれでもなく、「神の恵みによってそなわっているもの」だと答えている。これは有名な^{アナムネーシス}想起の教説として後のイデア論の伏線をなすものであるが、ここでプラトンは知識一般の規定を行って、学び得ない知というもののあり方を洞察している。プラトンによれば、知識というものは絶えず学ばれるもの、教えられるものである。たとえば、どこか或る場所への道順をちゃんと知っている人は他人にもそれを教えることができる。教えることができないならばそれを本当に知っていたのではないことになる。教えることができるとは、他人に説明できる、つまり^{λόγος}ことばを与えることができるということの意味する。学問的知識というものは、このように^{λόγος}（論理）を与えることによって全ての人がそれに与り得るという構造をもっている。

一方、靴作りや笛吹きなどの技術には、何かコツとか要領とかいったものがあって、それは学識では得られず長い訓練をとおして身につくものである。カントは綱渡り師の例を挙げて、その術は「どうすればよいかということを知れば、それを直ちに成就^{III}できる」という種のものでないと言っている。とはいえ、名人芸というものは、蜜蜂やくもが巣を作る時の技術のように本能（生れつき）によるというよりは、やはり努力によって習得されるものである。したがって、これは広い意味では学ばれる知能である。つまり、学習（まなぶこと）は模倣（まねぶこと）であるといった仕方で、学び得るものである。それが学問的知識と区別されるのは、^{λόγος}ことばを媒介とせず^{λογισμ}論理を与えるということを本質的なものとしなない点においてだけである。

さて、もし徳が知識（学問）であるなら、それは人に教えることのできるものであろう。しかし有徳な人が最も教え伝えたいと思う者（自分の子供）に対してうまく教育できない場合は多々ある。だから徳は教えられたり学ばれたりするものではない。また、訓練によって個々の善き行為を単に模倣、反復するといったことも、徳そのもの（善のイデア）から離れて遠い。このように、学び得ないものとは、教えられないもの、訓練によっては身につかないもの、換言すれば^{λογισμ}論理を与え得ないもの、原理、法則、規則等を手もとにもたないもの、したがって模倣し習得することが不可能でありそれを後人に継承することも全ての人がそれに与かることもできないものことである。つまり、一般に人間がそれに接近する手だて（規則）を手もとにもっていないようなもの、その意味で超越的なもの、それが学び得ないものの謂である。だから、プラトンはそれ

は神の恵みによって既にそなえられているものだと考えたのである。そして「学び得ない知」の源泉を想起に依拠させ、存在論的にイデア論を形成し、究極的には、弁証法によってそれにロゴスを与えるのである。

しかるにカントはそれを天才の技能としてあくまでも芸術の領域に限局する。「機械的技能は勤勉と習得の技能であるが、美的技能(芸術)は天才の技能である。」⁽¹²⁾ 天才を形成する要件として、カントは、「独創性」「範型たりうること」「意図せずおのずから(自然に)生ずること」「芸術のみに規則を与える才能であること」の四つを挙げている。⁽¹³⁾ 「芸術的技能は、自然の手から直接におおのの芸術家に賦与されしたがって彼と共に死滅するものであって、いつか自然が再び別の人に同じ仕方で授けるまでは、他の人々はこの技能に与かり得ないのである。」⁽¹⁴⁾

三 主観のうちなる自然

天才は稀有の才能 **Talent** であり、自然の賜物 **Naturgabe** である。それは、原理によって研究省察されたり、学習と修練と模倣とによって達得せられるものとは異質なもの(学び得ないもの)を産出する。カントは、学び得ないものを産出する源泉を「主観の自然」**Natur des Subjekts**⁽¹⁵⁾ に求める。主観の内なるこの「自然」はむしろ現象の総括としての単なる客観的自然ではなく、むしろいわゆる「生まれた自然」**natura naturata** から区別される「生む自然」**natura naturans** に近い。ただし、われわれはここから直ちにカントのうちに汎神論的なものを読みとることはできない。カントは、天才 **Genie** の語源である **genius** から「主観の内なる自然」の意味するところのものを示唆している。**genius** とは「特異な仕方で人間に対して誕生と共に与えられている守護的指導的な精霊 **Geist**」⁽¹⁶⁾ である。

一般に、われわれは或る芸術作品を鑑賞する際、それが形式的に芸術の体裁をととのえていると見えながらも、なお「精神 **Geist** が欠けている」と言うことがある。この場合の精神とは「心に生気を与える原理」⁽¹⁷⁾ のことである。したがって **genius** は、一種ファウスト的な地霊と考えられよう。周知のように、ファウストは「はじめに言葉ありき」(ヨハネ伝)を「はじめに行為ありき」と読みかえることによって書斎を去り、メフィストに従って地霊と出会う。彼は知ること、見ることもよりも行うことを欲する。行うこと **tun**、努力すること **sterben** とは、内部に抑えがたく湧きおこる精神的拡張の謂であり、したがって何か外的なものに向けられている行為でもなく、義務にもとずく道徳的行為でもなく、自己の自然に発する根源的な形成衝動である。これは、大地を主宰する活動の霊たる「地霊」に根ざしていると言わねばならない。地霊は「生誕と墓」を司る。そこにあるのは、一切の形象と概念を必要としないところの個別化への激しい意欲と永遠の死滅のみである。したがって「自然が直接に手渡しそして奪い去る」といわれる天才の独創 **Originalität** は、ここに因由する。才能の独創性は、天才の性格の唯一ではないにしても本質的な要件をなしている。「独創こそ、天才の第一の特質でなければならない。」⁽¹⁸⁾ 独創は「特異さ」**Eigentümlichkeit**

⁽¹⁹⁾であって、規則に従う方法的教示や二番煎じ（模倣）の精神と対立する。したがって、それは、
全ての人がそれに与かるロゴス（道）をもたない迷路から成り立っており、一切の模倣を許さぬ
自己閉鎖性を特質とする。つまり、まさに「このもの」であって如何なる他のものであってはな
らないという自己固有の根源性を有するとともに、他から隔絶して自己に閉じ込めた狭隘な世界
でもある。ヘーゲルが、天才を一種全能なる即自 *An sich* として「精神的動物の国」*das geistige T-*
ierreich ⁽²⁰⁾ の存在者と規定するのも、こうした理由による。

ヘーゲルは、天才を才能 *Talent*、賜物 *Gabe*、特殊な能力一般 *die besondere Fähigkeiten überh-*
aupt と呼び、「即且対自的に実在することを自覚している個体 *Individualität*」⁽²¹⁾ の即自態として把握
している。ライプニッツのモナドはエンテレケイアとして「表現」⁽²²⁾ ということを本性とするが、
「モナドにはそこを⁽²³⁾通って何かが出はいるような窓はない。」ヘーゲルにとって、天才は窓
のないモナドである。すなわち、この個体は、即自に存在しつつ何ものにも妨げられず常に自由
であり、ただ自己の根源的自然（本性）を表現（表出）することのみを欲して「自己自身のうち
で自己自身と戯れ」⁽²⁴⁾ ているのであって、けっして自己がそれであるところの固有の領域（エレメ
ント）の外に出ることはない。天才が所与の特殊な自然のうちに根源的に限定されているとする
所以である。ヘーゲルによれば動物の場合も同様である。動物的生命は、「水や空気や大地といっ
たエレメントに………自らの息吹きをふきこみ自分の一切の契機をひたす。しかしながら、エレ
メントというかかる制限にもかかわらず、自分の一切の契機を自分の支配下におさめ、自ら一な
るもののままにある。」⁽²⁵⁾ヘーゲルが天才を精神的動物と規定する理由は、自己の根源的自然（天賦）
の開示、表出を欲するのみで、それ以上でもそれ以下でもないという自己充足的あり方そのもの
が、自然からの限定をうけている、と解するからである。したがって、自己の外へ出て他者とか
かわり他者のうちに自己をみる「精神」によって、それは止揚されるべきである、とされる。

天才の第一要件たる独創には、以上のように、閉ざされた根源性が特徴として挙げられる。し
かし、ヘーゲルが、「他者との共同の場に出ない」ことを天才の決定的限界性とみる時、それはも
はや独創の意味するものを根本的に消去することとなろう。独創はあくまで個別性であり、他を
排除する特異性に負っている。それ故、天才において、まさに「このもの」であって如何なる他
のものであってはならないという自己固有の根源性がどこから由来するかが、改めて問われねば
ならない。われわれは、先に、*genius* の（あるいは地霊の）大地性のうちにそれを示唆しておい
た。大地は、もちろん地球という概念の如くに天文学や地質学に還元される意味のものではない
が、またヘーゲルの言うように、単なるエレメントとしてそこで才能が自ら戯れるところの自己
充足的な場につきるものではない。そこには冥府的な牽引力がはたらいているはずである。

実は、ヘーゲルは、『エンチクロペディ』の「主観的精神」中の「感ずる心」の章において、
モナド的個体の守護霊 *genius* について言及している。それによれば、守護霊とは「あらゆる状態
および関係の中で自分の行動と運命に関して決定を下す人間の特殊性 *Besonderheit*」⁽²⁶⁾ である。ま
さにこの方向を与えるのであって他のどんな方向をも与えるのではないという、この運命の特殊

性は「神託」Orakelであって、「個体のあらゆる決意はこの神託の託宣に依存している。」⁽²⁷⁾ヘーゲルは、守護霊と個体の関係を「分離されない実体的な心的統一 **ungetrennte substantielle Seeleneinheit**」⁽²⁸⁾として、夢見Träumenや胎児の状態 **Zustand des Fötus** と同じものとあつかっている。萩原朔太郎に『天才の鬼咲』と題するアフォリズムがある。「天才は特別出来の人間であり、その取扱ひにも微妙な注意を要するところの、脆く傷つき易い³⁷器物である。生まれたる概ねの天才は、親たちの不注意や環境の不適からして、³⁸傷々しく傷つけられ、何も知らない子供の中に死んでしまふ。後に生き残った者共——それが我々に知られる限り、天才と呼ばれている人々である。——は、その素質に多分の凡俗性を有するところの、したがって悪しき環境に生き得るところの、第二流の準才にしか過ぎないのである。真の天才は空しく死に、地下で鬼のように³⁹歎歎してゐる！」天才の独創とは、いわゆる奇を⁴⁰衒ったりあるいは才気煥発であつたりするところの有りあまる能力のために、そう言われるよりも、むしろ、そうしたものが普通の人より欠乏していることに存している。天才はその独創の故に一種の禁治産者である。しかし一般性の欠乏、不足には、われわれには病的に見え、われわれを不安にし、われわれの此岸性（日常性）をおびやかしさえする或る超越的なXがある。換言すれば、そこには、比量悟性がはたらくこともなく、物を真似る器用さも通ぜず、規則に従う方法的教示も無力となる或る根源性がある。一般性から閉ざされているが故の根源性である。

この根源性は、カントが「主観のうちなる自然」と呼んだところのものに他ならない。「主観のうちなる自然、それは規則や概念の下に収められえないのであって、天才の一切の能力の超感性的基体 **das übersinnliche Substrat** (いかなる悟性概念もこれに達することはできない) である。」⁽²⁹⁾ 超感性的基体とは、「われわれの内および外に」あって、「自然概念から自由概念への移行を可能にする」⁽³⁰⁾ところの或る不可解なものである。天才は天賦の才によってかかる不可解なものに臆の緒のようにつながっているのである。それは、ヘルダーリンのいう「存在の故郷」でもある。

ハイデッガーは『芸術作品の起源』において、ギリシア神殿の例を挙げて次のように言っている。「神殿の作品は、そこにそそり立って一つの世界を開く、と同時にこの世界を大地へ送り返す。大地はこうしてはじめて故郷として現われ出る。」⁽³¹⁾ 大地は、ハイデッガーにとって、神々と人間、および天と共に四和合の方域 **Gevierte** を形成するが、ここでは、「人間が住むということをその上にまたその中に根拠づけるところのもの」⁽³²⁾ であると共に、「自己を閉ざすもの」 **das Sichverschließende** ⁽³³⁾ である。芸術作品は、かかる大地と世界との闘争である、とハイデッガーは言う。問題は、自らを閉ざすものとしての大地を開かれたもの（世界）へとつれだす力は何か、である。天才の特質は何よりも独創に負っている。しかし「天才の所産は同時に模範すなわち³⁴範型であるのでなければならぬ」と、カントが言う時、範型とはハイデッガーの言う世界にあたるであろう。われわれは、更に、⁽³⁴⁾ 範型的独創（世界と大地の闘争）の成立根拠をさぐらねばならない。リルケがロダンについて語ったように、「まだ開封されていない」⁽³⁵⁾ 物の形を作品のうちに出現せしめるものは一体、何か。

四 芸術作品

「芸術は自然を模倣する」とはアリストテレス以来長く人口に膾炙したが、しかし「ワイルドは印象派の生まれぬ前にはロンドンの市街に立ちこめる、美しい鶯色の霧などは存在しなかったと云っている。青あおと燃え輝いた糸杉もやはりゴッホの生まれぬ前には存在しなかったに違いない。少くとも水々しい耳隠しのかげに薄赤い頬を光らせた少女の銀座通りを歩み出したのは確かにルノアールの生まれた後、——つい近頃の出来事である。」これは芥川龍之介が斎藤茂吉について論じたものの一部であるが、自然あるいは人生の方が芸術を模倣するのだという命題は、芸術至上主義者のアフォリズム以上に一つの形而上学的意味をもっている。それは、「物がそこにある」とは一体どういうことかという問いである。

ギリシア人は、物がそこにあるということを、自分固有の、自分にふさわしい場所を所有することだと考えていた。「或る物はどこに帰属するか」という彼らの問いは、^{宇宙}という、一定の視界に収めとられた空間秩序（飾り）の観念を導き出したのである。しかるに近世になって科学的思考は、空間を等質的で無限に広がる数学的空間に変じた。デカルトにとって、空間とは物体（延長）の属性であるがそれは単なる相互外在性の意味しかもちえないし、ヘーゲルもまた、「ここ」「今」という空間、時間を、この物が在ることを感覚的に確信する際の原本的契機としながらも、同時にそれは物を外部から規定するものにすぎないとしている。「私は、この物を^{ここ}Hierと指し示すが、これはもろもろの他のこのこのことであり、それ自身において多くのこのこの単一の合成であり、一般的なものである。」この考えを進めれば、ヘーゲルの言うように、物がそこにあるとは、⁽³⁶⁾「かたわらに戯れている」^{beiher-spielen}単なる個々の「実例」^{Beispiel}⁽³⁷⁾であり、いずれは因果律の作用関係のうちで相互連関的に定位せしめられることを待たねばならない。空間はそこに至るまでの暫定的な座標系をなすにすぎない。

ところで、われわれは一般に（常識的に）色や味は物自身に属していると考えている。だから物がそこにあるということを、われわれはそれぞれの色や味で識別している。しかし、カントによれば、酒のうまみは酒の客観的な性質ではなく、その酒を味わう主観の側の感官の特殊な性状に属しているように、「色は物体の直観に属するものであるが、その物体の性状ではなく、光によって或る仕方で触発される視覚感官の変容にすぎない。」⁽³⁸⁾ここでカントは、印象派の画家達が主張することを既に語っていることになるが、しかし続いて「物がわれわれにとって外的対象であることのできるのは空間のみである」と言う時、それは、印象派を越え^{立体的}立体的の道を拓いたセザンヌの絵画理論の先取りと考えられる。周知のように、セザンヌは自然を球と円錐と立方体に解体して再構成しようとしたが、それは、常識的な空間の殻をうち破り、物の容れ物（受容境域）にとらわれずに、物の堅固さを現わしめる純粋な形を追求したものである。メルロ＝ポンティは『眼と精神』中でそのことにふれ、セザンヌは空間の「奥行」^{la profondeur}を追求しようとしたのだ、と説明している。奥行とは一つの謎だと、メルロ＝ポンティはいう。謎とは、「それぞれのものが相互に隠し合うからこそ私がそれらをそのそれぞれの位置に見るということ、またそれぞれの物がそれぞ

れの場所にあるからこそ私の眼前でそれらが競い合うということ」である。空間を純粹直観の形式とするカントの理説は、単に数学的力学的空間を意味しているだけではなく、またこうした謎を秘めた奥行としての空間概念をも可能的に包摂している。以上要約すると、物がそこにあるとは、特殊な色や味を所有しているということでもなく、また単に相互排除的に（並列的に）空間を占めているということでもなく、われわれが空間を空間たらしめること、あるいは空間を発掘する作業なのだということを、それは根本的に前提しているのである。この場合の空間は、純粹直観の形式という制約の下ではあるが、自己固有のふさわしい場所を占めることというギリシア的な思考にむしろ近い。

ハイデッガーが次のように言う時、それは端的にギリシア的思考に還帰している。「存在するものの真理の内にわれわれの本質そのものを立たしめるために、われわれがわれわれの慣習から離れて作品によって開かれたものの中へ入りこむ時のみ、作品は一つの作品として現実的である。」⁽⁴⁰⁾ハイデッガーは、物が創造されてそこにあること daß は一つの衝撃 Stoß なのだ、と言う。「作品が形態のうちに据えられて孤独に自立すればするほど、また人間との全ての関わりを純粹に絶てば絶つほど、それだけですす、かかる作品があるという衝撃がりのままに生じ来、途方もないものがますます本質的な姿をあらわし、これまで安定して見えたものはくつがえされる。」⁽⁴¹⁾物がそこにあるということは、われわれと物との習慣的關係が碎かれることを意味している。実際、芸術を介して人間と自然の關係がすっかり変わってしまうという経験はめずらしいことではない。つまりわれわれの物の見方が変わってしまい、われわれの存在そのものがそれを通して抜き差しならぬ仕方では規定され変貌せざるをえない、という意味をもって現われてくる。たとえば、卓越した肖像画家でもあったピカソは、幾分デフォルムされた肖像画を前にしてそれに抵抗を感じ不平を述べた或るモデルに対して、「君の方がこの絵に似てくる」と言って憚らなかった。事実、彼女は、その後、この肖像画を模倣する人生を送ったといわれる。

一体、模倣とは何であろうか。模倣は対象に触発される一つのあり方である。カントは、対象に触発される限りにおいて対象に関してもつ表象を感性的なものと呼んでいるが、対象に触発される仕方には二通りある。『形而上学講義』の中でカントは、「対象の印象から生ずる」ものとしての感官自身の表象（今見ているものとか、酸さ、甘さ等）と、「感官が以前に対象によって触発された条件の下」で、今、心性から生じてくるものとしての感官の模倣的認識とを区別している。後者においては、対象に触発される相と、心性の自発性の相との二重の構造がみられる。カントはこの二重性を時間の関係でとらえて、それを「想像力」 *Imagination, Nachbildung* という。想像力とは「私の心性が過去の感官の表象に近づけて、これを現在の表象に結びつける」⁽⁴²⁾能力のことである。（これは産出的構想力と区別して、再生的構想力とも呼ばれる。）したがって、模倣が可能となるためには、過去の表象を再生する自発性の能力と共に、過去において感官が対象によって触発されたという事実がなければならない。その意味では、模倣は根源的体験の絶えざる反芻ということになる。だから、今見ているものをそのまま真似るということは、甘いとか酸いとかと

同じ、単なる感官自身の表象にすぎないのであって、感官の模倣的認識とは言えない。

つまり模倣は受容的・能動的はたらきなのである。受容的であるというのは、感性的なものが全てそうであるように、何ものかに触発されるからであり、能動的であるというのは、その或るものに「向う」という自我のはたらきをその構造のうちに既に含んでいるからである。とはいえ、闘牛場で赤い布を見て即座に突進してゆく牛のような本能的はたらきとは異って、そこには幾ばくかの時間的隔たりを措いてのことである。つまり、そこにはもはや対象は現前していないのである。現前していない対象に向っていくわけである。すると次に問題となるのは、絶えず反芻(再生)されるべき過去の表象そのものがどのようにしてわれわれの心性に生じてきたか、である。もしそれ自体もまた模倣であるなら、悪無限的に系列を遡ってゆかねばならず、したがって模倣そのものが可能とはならない。どこかに模倣の原点(範型)がなければならない。このことは、「ひとは自分の知らないものをいかにして探究できるか」という先の『メノン』でのプラトンの問いをうかがわせる。だから、模倣とは勝義には想起であり、模写(写像)すべき原像はイデアであるというプラトンの主張が意味をもってくる。プラトンによれば、「けれども〈美〉はあゝのときそれを見たわれわれの眼に燦然とかがやいていた。……また、われわれがこの世にやって来ても、われわれは美を、われわれの持っている最も鮮明な知覚を通して、最も鮮明にかがやいている姿のままに、とらえることになった。」⁽⁴³⁾

さて、カントが想像力において「以前対象によって触発されたもの」と言っているのは、現象系列における先のもの(過去)にすぎない故、プラトンのように超時間的に(形而上学的に)解することはできない。しかし、カントは想像力(再生的構想力)とは別に、産出的構想力 *produktive Einbildungskraft* を考えている。これは、模写 *Nachahmung* とか臨模 *Gegenbildung* とは異なり、「像 *Bilder* を自分自身の中から、対象の現存には無関係に産出する能力であり、そこでは像は経験から借りられるのではない。」⁽⁴⁴⁾ カント認識論では、像を形成する根底に図式 *Schema* を置いているが、図式は悟性によって統治される。悟性とは「規則の能力」として合法則性を指示する。このような悟性による硬直した規則正しさを旨とする図式(像)は、しかしながら、けっしてわれわれの心を楽しませるものではないし、美の快適さを供与するものではない。したがって全く別の仕方では構想力は像を自らの内から産出せねばならない。換言すれば、構想力の自由な飛翔は意図せずして合目的的に悟性と調和するのでなければならない。「構想力(産出的認識能力としての)は、現実の自然によって与えられた素材から、いわばもう一つの自然 *andere Natur* を創り出すことにかけて非常に威力を示す。」⁽⁴⁵⁾ 構想力によって創り出されたもう一つの自然こそ、ロンドンの鳶色の霧であり、燃えさかる糸杉に他ならない。カントは、このようなことを可能にするのは「主観における自然」において他にない、と言う。ハイデッガーは、「全ての創造は汲み出すこと *ein Schöpfen* である。(水を泉から引くように。)」⁽⁴⁶⁾ と言う。ただし「汲み出す」という何か主体のはたらきをそこに想定してはならない、と断じている。それは、存在からの「贈与」 *eine Schenkung* である、と。

五 自然美と芸術美

「関心なき適意」**das uninteressierte Wohlgefallen**は、趣味判断の自律性と、「美」**das Schöne**の純粹境域を可能にしたところのカント美学の要諦であるが、「芸術 **schöne Kunst** はそれが同時に自然であるように見える限りににおいて一つの技能 **Kunst** である」という命題は、カントの芸術論の中核を形成する。「自然は同時に技巧 **Kunst** として見える時に美であった。そして芸術はわれわれがこれを技能であると知ながらも、われわれに自然として見える時のみ美と称せられる。」カントにとって芸術はあくまで**schöne Kunst** (美しき芸術、美的技能)であって、それは趣味を介して自然美と根底において一致するところの形相美の世界である。したがって**geistreiche Kunst** (精神、機智に豊む芸術)よりも重きが置かれている。このことは、「崇高な感情」より「美」を優越せしめる彼の美学と軌を一にしているが、直接的には芸術の事柄において趣味と天才のいずれが本質的であるかの問いに対する彼の答えのうちに明らかにされている。すなわちカントによれば、自然美**Naturschönheit**は美しき物でありその判定には趣味を必要とする。そして純粹な趣味判断は一切の効用をはなれた観照の場を開く。芸術美**Kunstschönheit**はある物についての美しき表現であり、かかるものを産出するためには天才を必要とする。さて美にとっては、理念が豊かで独創的であるよりも、自由にはたらく構想力が悟性の合法則性に適合することのほうが一層必要である。判断力は構想力を悟性の合法則性に適合させる能力であるが、趣味は判断力一般と同じく天才を訓育(陶冶)する。それだから趣味は欠くことのできない条件として最も主要なものである、と。したがってカントの芸術論は、表現内容の豊富さや斬新さよりも形相的、規範的、永遠的なものを重んずる静謐な古典主義の立場にたつ。つまり彫塑的なギリシア芸術こそカントの芸術論の典型である。

これに対してヘーゲルは、美の考察から自然美を除外し「精神の所産」たる芸術美を高き位置に置いた。しかし同時にこのことは、精神そのものが、感性的に汲み尽し得ないものである以上、ヘーゲルにとって芸術の終末を意味するものであった。すなわち、ヘーゲルによれば、芸術史は建築(象徴形式)、彫刻(古典形式)、絵画・音楽・文芸(浪漫形式)と展開し、最後の文芸において芸術は自ら芸術たることを止揚して宗教の段階へ移行する、と。ここには、自らの浪漫主義的体質を汎論理主義のもとに越えていこうとするヘーゲルの努力がみられるが、いずれにしても自然美より芸術美を、趣味よりも精神を重んずることにおいて、カントと相対立している。他方、シェリングは観照ではなく創造の立場にたつことによって、カントの芸術論を天才の創造性の方向に徹底せしめた。すなわち、芸術の根底に「詩」**Poesie**⁽⁵¹⁾を置き、創造の源泉をそこから汲みとろうとする。シェリングの真の意図は、単なる芸術理論の構築ではなく、芸術を哲学のオルガノンの位置にまで高めて芸術哲学を完成させることに存している。「芸術は、哲学の唯一真にして永遠なるオルガノンであり同時にドキュメントである。……だから芸術は哲学者にとって最高のものである。なぜなら、芸術は彼に対していわば至聖の場を開くからである。この至聖の場にあつては、自然と歴史とに引き裂かれていたものが、あるいは思惟においてそして生と行為においてまでも永遠に逃げ去ってしまうべきものが、あたかも永遠の根源的結合において一つの炎と

なって燃焼しているのである。⁶²⁾ シェリングは、カントの観照の立場にあきたらず更にヘーゲルをも越えて自ら芸術創造の原点にたとうとしたのである。ギリシア古典主義に並びたつと称せられるドイツ浪漫主義の精神基調は、無限なるものを求めてやまない憧憬 *Sehnsucht* の感情に存し、生命の枯渇した形式や規範に束縛されることを忌避する。シェリングによれば、「われわれが自然と呼んでいるものは、神秘的な驚異に満ちた文字のうちに隠されて存しているところの詩である。」⁶³⁾ 浪漫主義的憧憬は、このような神秘的なドイツの自然を揺籃とし、人間の力動する自由な精神によって養育される。

こうして哲学的に見れば、芸術論におけるカントの古典主義は浪漫主義的なシェリングやヘーゲルによって越えられていったのであり、それはディルタイ流に言えば、「存在の哲学」から「自由の哲学」へという近世以後の哲学の大きな流れの中での一つの事柄であろう。しかし芸術理論上、古典主義か浪漫主義かの是非を論ずることは、それほど容易ではない。たとえば、近代絵画をきりひらいたところのセザンヌの努力は、絵画から詩的なもの、精神的なものの総じて時間的なものを撥無することにかたむけられている。それは、自然の根底に存し自然を自然たらしめている本質的な不壊なる形態を、時間の朽腐に抗して現前せしめることの努力に他ならない。セザンヌは「何か堅固なもの、美術館の芸術のようなもの」を描こうと欲したのである。美的観照は関心なき適意において可能となるが、芸術表現においても、誰がどのような意図でもって作る（描く）かは、本質的な問題とはなりえない。カントが「芸術はわれわれがこれを人工と知っているにもかかわらず自然として見なされねばならない」と言う時、それは、芸術作品というものが意図的に作り出されるものではなく、おのずから形となるものであることを言いたいのである。「芸術家は作品に向いあってどこまでも無関心的なままにとどまる。ちょうど作品を産出するために自己自身を創造のうちに滅却する通路であるかのように。」⁶⁴⁾とハイデッガーは言う。表現主体の一切の関心が放擲されて観照と一つになる場があることを、セザンヌの静物画や風景画そして人物画すら示している。そこには存在の堅固たる現前が在るだけである。リルケが言うように、セザンヌの絵は「ここにこれが在る」といっているだけである。「私はこれを愛します」というような描き方（主観的な判断の表出）ではなく、「ここにこういう物が在る」と描くべきである、というのである。「物がここにある」という経験は、ヘーゲルが叙述したような自然的意識としての単に現象学的なそれにつきるだけではなく、端的に存在論である場合がある。観照はおしなべて判断（根源分割 *Ur-teil*）にすぎず、主観—客観に分離されたところでの事柄であり、したがって「観察する理性」の立場にとどまるのに対して、芸術表現は「行為する理性」である、とする如き主張は、浪漫主義的な一面性にすぎないであろう。自然美か芸術美か、あるいは自然観照か芸術表現か、いずれに重きを置くのかという問題には、古典主義か浪漫主義かという芸術理論上の地平を越えた或る根本的な問題が横たわっているように思われる。この問題は実はプラトンとアリストテレスの対立のうちに既に見られる。

前述した如く、芸術は模倣再現の術にすぎず、イデアから最も遠く隔った魂の低劣な部分に属

するという『国家』でのプラトンの教説は、いわゆる詩人追放論として一般に芸術に対する彼の無理解を示すものと解されている。しかし、当時は近代の「芸術」にあたる言葉はなく、「模倣の様式」にすぎなかったこと、そして何よりもプラトンほど美に関心をもった天性の芸術家はなかったことを鑑みれば、プラトンが斥けたものは何であったかは明らかである。プラトンにとって、模倣は真実在（イデア）を覆い隠す以外の何ものでもないのである。それに対して自然美は、「最も鮮明にかがやいている姿」として美そのもの（イデア）の映現に他ならない。そして事物の永遠の相の観照は、われわれの魂が美のイデアを想起し、かの光輝く美の在所へ帰りゆかんとすることと一つなのである。美的観照は真実在への魂のエロスの転回を既に内に含んでいる。自然美は、感覚的個物やその集積のことではなく、宇宙（つまりその言葉どおり飾り、秩序）なのであるから、全体から切り取られた単なる個物の模倣は無意味であるばかりでなく、秩序を破壊し覆い隠してしまう。大切なことは、写像（影絵）の模倣ではなく原像への恋慕である。

一方、アリストテレスは『詩学』において、プラトンの斥けた模倣を、人間の本性と規定しその機能に積極的な意味を認めようとする。すなわちアリストテレスは、「模倣すること」と「その成果を全ての人が喜ぶこと」（特に悲劇におけるカタルシスとしての感情排泄作用）とを「自然に備わった本能」として肯定する。模倣の様式としての芸術は、確かにプラトンの言うように「影絵のような見かけの影像を作り出すこと」⁽⁵⁶⁾ではあっても、しかしそれは見る人（観客）に対して現実とは異った秩序に身を置くことを可能にし、かくて同情と恐怖の深い感情による魂の浄化（現実からの解放）を与えるという効果を期待しうる。この有名なカタルシスの説は、魂の低劣な部分を刺激し機嫌をとるにすぎないとするプラトンの見解と好一対をなしている。模倣を人間の本然と肯定しそのはたす機能を評価しようとする、こうした内在的な現実主義は、プラトン哲学の垂直的構造に対抗してアリストテレスがとるところの根本的姿勢であって芸術論に限ったことではないが、ここで問題となるのは、アリストテレスが下した芸術表現の意味である。前述した如く、芸術表現は一つの技術（分別の働きを伴う制作の性能）であるが、「技術は自然を模倣するのであり、そして技術は自然を補助し、自然がやり残したことを完成するためにある。」⁽⁵⁷⁾これによれば、芸術における模倣の意味は、客観的に自然を知覚したままに再現することではなく、具体的な個物のうちに現われている自然の意思を補完する目的で、現実とは異った秩序を表現すること、換言すれば、自然の目的論的完成を先取り仮構することにあると言える。虚構の世界を意識的に作り出すことに芸術表現の使命を置くことにおいて、アリストテレスは、プラトンの教説を破って近代的な意味を獲得していると言える。

とはいえ、それはたとえばボードレールの「芸術のための芸術」におけるような芸術の純粋に独立な存在領域を主張しているわけではない。「虚」の真理といってもアリストテレスの場合、現実からの離脱としての心理主義的なものであって、存在論的には欺瞞や錯覚による非存在の範疇に属していると言える。それは、ヘーゲルが芸術美を「イデアの感性的仮象」と定義したもの⁽⁵⁸⁾と共通した構造をもっている。ヘーゲルは仮象Scheinに「現象する」er-scheinenという意味を存在論的に

含ませており、したがって単なる無（欺瞞）ではないが、やはり仮象は真実在に対立する範疇として実在であるかのように見えるものにすぎない。『小論理学』によれば、仮象とは「止揚された有」としての本質つまり反省の立場である。反省はヘーゲルにおいては自己内反照の謂であるから、仮象は「自己内反照としての有」 **Sein als Scheinen in sich selbst** に他ならない。ヘーゲルの仮象論は、一面において「最も鮮明に顕れでるもの」というプラトンの思想に通じながらも、ヘーゲルが芸術は表現によって感性の力（激情）からひとを解放すると言う時、アリストテレスと共に芸術の本質と機能を「表現する」ことのうちに求めている。表現とか表象とかは自己内反照の契機であって、自らの鏡に自らの姿を映すことを本旨とする。それは、精神の所産としての芸術美にはふさわしいものではあるが、自然美には妥当しない。

以上の対立は、カント美学における美と崇高の概念の差異に直結している。美も崇高も共に、反省的判断力を介してそれ自体で快いという点で一致している。しかし美は、対象の形式 **Form** と質 **Qualität** に関わり、自然の形式的合目的性の原理に則って「自然の技巧」 **eine Technik der Natur**⁽⁵⁹⁾ を開顕するのに対して、崇高は、対象の量 **Quantität** および無限定性 **Unbegrenztheit** において、それを捕捉し総括する構想力と理性概念（絶対的全体性の理念）との調和に存し、それ故、崇高とは「そのものを考え得るということだけで既に感官のどんな尺度をも超過するところの心的能力の存することを証示するもの」⁽⁶⁰⁾ である。換言すれば、崇高の感情は、対象そのものが問題というよりもむしろ対象と互いに反撥しあったり突き放されながらわれわれの心の内に生ずるところの感情のうねり（恐怖と感嘆）に他ならない。それは生の諸力がいったん瞬時的に阻止されつつ直後に一層強力に噴出するという感情によって産出されるものであるから、美のような構想力の自由な戯れ **Spiel** の快ではなく、その真剣さ **Ernst** による快である。しかし美と崇高の最も重要な差異点は次の点である。「自然の美に対してはその根拠をわれわれの外に求めねばならないが、崇高に対してはその根拠をわれわれの内に即ち心意 **Denkungsart** に求めねばならない。」⁽⁶¹⁾ われわれの外に在る美の根拠とは、「現象の超感性的基体」であり、プラトンのイデアの座にあたろう。「自然は、われわれが或る種の自然の所産を判定する際、われわれの心的能力との関係における内的合目的性を、しかも超感性的根拠に基づいて必然的、普遍妥当的と断定されねばならないところの合目的性を、われわれに知覚せしめる機縁を含んでいる。」⁽⁶²⁾ カントが自然美を優越せしめ、「崇高の理論は自然の合目的性に関する美的判定の単なる付録を成すにすぎない」⁽⁶³⁾ とする所以である。

(注)

I

- (1) Kant; Kritik der reinen Vernunft A. 805 = B.833
- (2) Kant; Kritik der Urteilskraft Einleitung I S.240 (Cassirer Verlag)
- (3) Platon; The republic 601D
- (4) Aristotle; Nicomachean Ethics 1140 a 12
- (5) Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes S.25 (Holzwege 4 Auflage)
- (6) Hegel; Phänomenologie des Geistes S.149 (Hoffmeister Verlag)
- (7) ibid. S.283
- (8) ibid. S.290
- (9) ibid. S.151 ~ 152

II

- (10) Kant; Kritik der Urteilskraft §43 S.377
- (11) ibid. §43 S.378 Anm.
- (12) ibid. §47 S.385
- (13) ibid. §46 S.382 ~383
- (14) ibid. §47 S.384

III

- (15) ibid. §49 S.393
- (16) ibid. §46 S.383
- (17) ibid. §49 S.389
- (18) ibid. §46 S.383
- (19) ibid. §49 S.394
- (20) Hegel; Phänomenologie des Geistes S.285
- (21) ibid. S.283
- (22) Leibniz; Monadologie 60
- (23) ibid. 7
- (24) Hegel; Phänomenologie des Geistes S.284
- (25) ibid. S.286
- (26) Hegel; Enzyklopädie §405 Zusatz S.131 (Suhrkamp Verlag)
- (27) ibid. §405 Zusatz S.132
- (28) ibid. §406 Zusatz S.138
- (29) Kant; Kritik der Urteilskraft §57 Anm. I S.420
- (30) ibid. Einleitung IX S.266
- (31) Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes S.32
- (32) ibid. S.31
- (33) ibid. S.36
- (34) Kant; Kritik der Urteilskraft §46 S.383
- (35) Merleau-Ponty; L'OEil et l'Esprit p.82

IV

- (36) Hegel; Phänomenologie des Geistes S.89
- (37) ibid. S.80
- (38) Kant; Kritik der reinen Vernunft A.29
- (39) Merleau-Ponty; L'OEil et l'Esprit p.64
- (40) Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes S.62

- (41) *ibid.* S.54
- (42) Kant; Vorlesungen über die Metaphysik S.150
- (43) Platon; Phaidros 250 B ~ D
- (44) Kant; Vorlesungen über die Metaphysik S.152
- (45) Kant; Kritik der Urteilskraft § 49 S.389
- (46) Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes S.63

V

- (47) Kant; Kritik der Urteilskraft § 45 S.381
- (48) *ibid.* § 45 S.381
- (49) *ibid.* § 50 S.395
- (50) *ibid.* § 50 S.395
- (51) Schelling; System des transzendentalen Idealismus S.287 (P.H.B.)
- (52) *ibid.* S.297
- (53) *ibid.* S.297
- (54) Kant; Kritik der Urteilskraft § 45 S.381
- (55) Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes S.29
- (56) Aristotle; Poetics 448 b
- (57) Aristotle; Fragmenta Selecta VII 11
- (58) Hegel; Vorlesungen über die Ästhetik I S.151 (Suhrkamp Verlag)
- (59) Kant; Kritik der Urteilskraft § 23 S.317
- (60) *ibid.* § 26 S.322
- (61) *ibid.* § 23 S.317
- (62) *ibid.* § 58 S.427
- (63) *ibid.* § 23 S.318